

Discurso literario y discurso academico

Por Alfredo Elejalde F.

Lima, 1998

(18-07-2003)

url <http://macareo.pucp.edu.pe/elejalde/ensayo/dlitdacad.html>

ÍNDICE

1.- Introducción

Siempre que se escribe se escribe para algo. El autor, en el discurso práctico que busca imponer opiniones o conductas, dispone la información y los argumentos de manera que el lector sea persuadido pues aquél busca un fin ajeno al texto mismo. La consecuencia es que este discurso utilitario y manipulador se estructura sobre dos ejes: la *lógica de la demostración* y la *retórica de la argumentación*. Por otro lado, en una novela tal vez no haya estructura demostrativa, pero sí hay estructura de relaciones entre eventos, personajes y estrategias para suspender la incredulidad del lector por el tiempo que dure la lectura de la ficción. Así, escribir, sea un relato factual o uno ficcional, se convierte en un juego de estrategias cuya finalidad está en el lector, en su conducta, sus emociones y sus creencias.

Si estrategia e inteligencia son entonces copartícipes en la creación del discurso, lo son también de su lectura. Leer se hace, pues, en el reconocimiento de las estructuras lógicas y retóricas de la argumentación, en el goce de la ilógica razonada de la poesía, en la comparación de nuestra noción de realidad con la del mundo posible de tal novela o de tal teoría de la física, o en la autoevaluación de la capacidad para leer ese discurso.

2.- Texto y discurso

Un *discurso* es un acto de habla, y por tanto consta de los elementos de todo acto de habla: en primer lugar, un acto locutivo o locucionario, es decir, el acto de decir un dicho (texto) con sentido y referencia; en segundo lugar, un acto ilocutivo o ilocucionario, o el conjunto de actos convencionalmente asociados al acto ilocutivo; finalmente, un acto perlocutivo o perlocucionario, o sea, los efectos en pensamientos, creencias, sentimientos o acciones del interlocutor (oyente).

El *texto*, en cambio, es lo dicho, el enunciado y su organización, que sin embargo, al igual que el hombre mismo, vive en sociedad. Un texto no puede existir aisladamente pues necesita ser insertado en contextos culturales determinados y en circunstancias específicas, de lo contrario carecería de sentido. Es decir, un texto sólo puede ser parte de un *discurso* que prevé las *condiciones de producción* del texto y las *condiciones de su consumo*: los *discursos literarios* y los *no literarios* requieren no sólo de dos modos distintos de ser escritos, sino que además están destinados a ser leídos de maneras diferentes.

Estos modos previstos y convencionales de producir y de consumir un tipo específico de discurso constituyen los *esquemas discursivos*. Estos son, pues, moldes para producir/consumir discursos que, a su vez, se actualizan en textos. S. Reisz, al explicar su propuesta de teoría de los géneros literarios, cita la distinción de Stierle entre "texto" (lo lingüísticamente observable) y "discurso" (el acto de habla de un sujeto particular en una situación particular) para explicar su propuesta del [antigénero lírico](#). Ella sostiene que el sentido y la identidad del discurso emanan de su relación con un esquema discursivo preexistente y de su vinculación con un sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol. Este esquema orienta la producción y la recepción del discurso, pero no las determina totalmente, por lo que todo discurso tiene una identidad precaria y distinta de la

identidad del esquema. El tránsito problemático del esquema a su realización particular produce innumerables puntos de fuga a partir de los cuales el sentido del discurso se ramifica abriendo nuevas e imprevisibles conexiones temáticas que explican el carácter siempre inconcluso del proceso de la recepción.

Por ejemplo, cuando nos enfrentamos a un cuento neofantástico como *La metamorfosis* de Kafka, sabemos de antemano por el colegio, la universidad o los suplementos culturales de los periódicos, que no debemos suponer que Kafka vio alguna vez una transformación semejante en la vida real. Pero cuando leemos un cuento neorrealista como *De color modesto* de Ribeyro, esperamos que las leyes de la naturaleza sean respetadas, y suponemos, por lo que se suele decir de Ribeyro, que veremos eventos que bien pueden haberle sucedido a alguien en una ciudad que esconde la discriminación racial tan bien como la nuestra.

Del mismo modo, sin que nunca nos hayan dicho específicamente qué pasos seguir en el caso de un cuento, de un poema de Chocano, de un poema de Eguren o de un artículo jurídico de una revista universitaria de Derecho, lo cierto es que cada uno de esos textos será leído de modo distinto puesto que son discursos de distintos tipos. Es decir, cada uno de esos textos se ciñe a esquemas discursivos diferentes y consagrados por tradiciones diferentes.

3.- Discurso literario

Genette (en: *Ficción y dicción*) considera que, en el discurso narrativo ficcional, los actos de ficción son enunciados de ficción narrativa considerados como actos de habla. Desde este punto de vista, en el discurso narrativo ficcional habría, al igual que en el discurso narrativo factual, tres tipos de actos de ficción: primero, los discursos pronunciados por personajes ficticios, cuya ficcionalidad postula el marco de la representación escénica (real o imaginaria) y cuyo estatuto pragmático en la diégesis es similar al de cualquier acto de habla común. Segundo, actos de habla de los personajes de ficción, cuyas características son similares a las del acto de habla de personas reales. Por supuesto, los personajes dicen dichos (carácter locutivos), acompañan su decir con otros actos (punto y fuerza ilocutivos) y sus dichos influyen en los otros personajes (efectos perlocutivo). En tercer lugar, el discurso narrativo del autor o conjunto de actos de habla constitutivos del contexto ficcional. Así, es notorio que para Genette, los enunciados de ficción son aseveraciones fingidas porque son actos de habla simulados en la ficción. Ellos, como los enunciados factuales, y contra lo que pudiera pensarse, pueden transmitir mensajes (como una fábula o una moraleja). Note el lugar central de la frase *aseveraciones fingidas*: los personajes de ficción son creados por el novelista que finge referirse a una persona; es decir, las obras de ficción son creadas por el novelista que finge hacer aseveraciones sobre seres ficcionales.

Los discursos literarios son ficciones que refieren a *mundos verbalmente posibles* y fundamentados en sí mismos. Estos discursos son *intransitivos* puesto que se encierran en sí mismos o, lo que es lo mismo, no refieren ni a los objetos ni a los eventos del *mundo real*. En este sentido, los discursos literarios son inútiles, si se les mide con los parámetros "pragmáticos" y "mercantiles" que parecen gobernar el mundo en estos días. Es decir, la literatura no sirve para construir tractores, no desarrolla teorías científicas ni tecnológicas ni proporciona herramientas para llevar mejor la contabilidad de una empresa. Sin embargo, la literatura es también una mercancía para la que hay un mercado. Varios mercados en realidad pues la industria editorial y los mercados masivos condicionan las características de una buena cantidad de libros de modo diferente a los condicionamientos de los libros de circulación restringida. El artista pues siempre se enfrenta a la disyuntiva de escribir para la gran *industria cultural*, de escribir para los más restringidos *círculos literarios artesanales* o de hacerlo *al margen de los circuitos* de producción circulación y consumo de literatura en su sociedad.

Si el escritor elige trabajar para la *gran industria*, seguirá las normas que los especialistas en mercadeo determinan. Por ejemplo, luego de un secuestro político importante, el escritor escribirá la historia correspondiente, no como crónica, sino como relato ficcional. En esos casos se suele

incluir un mención paratextual que dice "basado en hechos reales". Las [estructuras narrativas](#) de estas novelas suelen ser extremadamente simples, el léxico es llano y directo y el estilo de las construcciones sintácticas exime al lector de la labor de conjeturar los significados de las palabras. Si, por un lado, la acción emocionante es tal vez una de las características principales de las estructuras narrativas de las novelas massmediáticas de aventuras (de guerra, de espionaje, policiales, de vaqueros, etc.), por otro lado, el drama suele ser más emotivo que emocional y las complejidades de la trama no profundizan realmente en la psicología de los personajes o en las complejidades de la vida moderna. Las novelas de amor como las de Corín Tellado tampoco examinan al hombre, por el contrario, las situaciones que los personajes enfrentan eluden sus más íntimos conflictos. Esta es pues una literatura sin conflictos, acrítica y fácilmente digerible que no alude a las cosas, sino que las simboliza inequívocamente.

La literatura que arriba llamamos *artesanal* escapa a estos requerimientos del mercado masivo, pero no a los de su más especializado público. Los conflictos narrativos normalmente imponen una reflexión ausente en las obras industriales, reflexión que busca comprender los aspectos más recónditos de la psicología del hombre o de sus conflictos sociales. Algunas veces, esta literatura se erige como una interpretación de la realidad alternativa a la del sentido común. Esta literatura puede clasificarse en dos tipos : la *bien escrita* y la *revolucionaria*. En términos más clásicos, la "apolínea" y la "dionisiaca". La primera, la bien escrita, es conservadora pues se ciñe a los esquemas discursivos ya consagrados por la crítica literaria, y los lleva a su perfección formal. La *literatura revolucionaria*, por el contrario, se dedica a transgredir los esquemas discursivos de otras formas de comunicación e, inclusive, los de la literatura apolínea. Se la puede llamar revolucionaria pues, en ejercicio de su libertad, los escritores vanguardistas transgreden las normas discursivas tradicionales, proponen sus ficciones como interpretaciones alternativas del mundo real y trabajan temas de naturaleza conflictiva. La literatura artesanal, sea conservadora o revolucionaria, no usa símbolos directos, sino alusiones indirectas cuyos sentidos se abren en el abanico de la ambigüedad.

Por otro lado, los *ermitaños* que escriben al margen de la industria y de la artesanía cultural son los más libres de las presiones del público, aunque eso no es suficiente para suponer que no asumen los esquemas discursivos propios o las actitudes propias de esos medios. Algunos escriben obras que bien podrían catalogarse de massmediáticas, excepto porque no son publicadas. Otros tienen obras "bien escritas" y un tercer grupo son revolucionarios, tanto que ni siquiera se preocupan por su consagración por el establishment.

La distinción entre estas tres clases predominantes de relación con el mercado es meramente teórica. Lo normal es que los escritores asuman rasgos combinados de estos tres tipos. Estas combinaciones de rasgos explican por qué hay libros que circulan en los medios literarios especializados y que, sin embargo, están contruidos con la simplicidad de las obras massmediáticas o por qué hay obras massmediáticas que en virtud de la complejidad de su construcción lingüística fácilmente podrían considerarse como "gran literatura", sin serlo. Es decir, hay una comunicación constante entre los discursos de estos tres tipos de relación con el mercado, y entre la crítica literaria que los evalúa. Así por ejemplo, una novela como *La casa de los espíritus* de Allende fue bien recibida por la crítica relacionada con la industria, vale decir, la de los medios masivos de comunicación, a pesar de que un sector poco visible de críticos la consideró como una imitación de los temas y técnicas de García Márquez. Tal vez por eso valdría la pena reformular estas reflexiones y agregar un nuevo término a los tres ya mencionados, el de los *epígonos*.

Los *epígonos* son los imitadores de los revolucionarios. Son escritores que reciclan las técnicas y temas de las obras de la vanguardia innovadora con mejor o peor suerte. Esto es, algunos escriben obras *bien escritas* y otros *malas imitaciones*. Es un grupo necesario en la dinámica de la producción cultural pues la obra revolucionaria se define por oposición a la obra conservadora. La cultura se caracteriza pues por una constante innovación y por una no menos constante tendencia conservadora. Así, y en términos gruesos, según los manuales literarios escolares, el

redescubrimiento renacentista del arte grecolatino habría revolucionado la poesía y el teatro medieval, pero a su vez habría sido seguido, en el XVI y XVII, por un arte alternativo en favor de una mayor cercanía al pueblo. Luego habría habido un retorno a las formas clásicas en el siglo XVIII, que a su vez habría tenido su turno para ser demolido por los románticos y los realistas del XIX. El arte realista habría sido atacado por la literatura fantástica y por el simbolismo a fines del siglo pasado y éstas nuevas formas habrían cedido su lugar a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Es después de la segunda guerra mundial que ya no sería tan fácil distinguir períodos de alternancia entre conservadores e innovadores, tal vez por el aumento de escala en la vida social y cultural del planeta.

Lo que sí es claro, desde mediados de este siglo, es la coexistencia de todas las formas de arte en el mismo lugar y tiempo. Junto a *La mano desasida* de Martín Adán, en los 60s, tenemos decimistas populares, cultivadores del soneto clásico, epígonos de la poesía inglesa, vallejitos y neruditas. Al lado de García Márquez existe tranquilamente Jaime Bayly del mismo modo que un multicine puede presentar una película de Fellini y, en la sala contigua, una de Spielberg. El arte transcurre por muchos cauces y las ramificaciones, la mayor parte de las veces, se tocan sólo indirectamente. Este caos es producido en parte por los medios de comunicación y en parte por el crecimiento demográfico. Hay arte para todos los gustos y los medios de comunicación los ensalzan en función de la determinación de sus respectivos públicos objetivos. Este aumento de escala trae consecuencias serias para los innovadores : ahora, a diferencia de lo que sucedía a principios de siglo, es fácil que pasen desapercibidos. En los años 20s la gente todavía se escandalizaba públicamente del arte "raro" y de la conducta "contestataria" de los artistas, ahora ya no.

4.- Discurso académico

En contraposición a los discursos literarios podemos considerar a los discursos académicos. Estos se caracterizan por su aplicabilidad en el mundo real. Los discursos académicos son *transitivos* pues hablan de diversos aspectos de una realidad circundante a la que examinan minuciosamente. A diferencia de los discursos literarios su *esquema discursivo* es rígido y conservador pues su finalidad es mostrar interpretaciones alternativas del mundo construidas de acuerdo a las normas de procedimientos aceptadas en los medios académicos del mundo. Aunque ni un discurso hablado ni uno escrito son iguales a una *demonstración lógico-formal*, se considera deseable que el discurso académico no sólo busque la justeza y consistencia lógica de la demostración, sino también que se estructure en función de la intención persuasiva del autor; es decir, de la *argumentación*.

El discurso académico se encuentra pues en el marco de la actividad académica orientada a la transmisión y producción de conocimientos. Su elaboración requiere de la revisión del conocimiento previo, es decir, de las *fuentes bibliográficas*. Luego, se hace un análisis concienzudo del objeto examinado que ha de dar lugar a la elaboración de una *hipótesis*. El escritor académico derivará las consecuencias lógicas de esa conjetura inicial, lo que dará como resultado una *teoría*. Finalmente, la teoría habrá de pasar por un procedimiento de *validación* que consiste en la contrastación de la teoría con los datos obtenidos mediante pruebas de campo o experimentación de laboratorio. Es decir, el discurso académico define un objeto, elabora un método para examinarlo, construye una teoría que explica el funcionamiento del objeto y comprueba la validez de la teoría. Esto no quiere decir que todos los discursos académicos tengan cuatro partes pues la complejidad de los objetos obliga a examinarlos parcialmente o a escribir pequeños reportes sobre aspectos parciales del desarrollo del *proyecto científico*, por ejemplo, reportes sobre puntos meramente metodológicos, disquisiciones terminológicas necesarias para continuar el proyecto científico mayor, o problemas de orden lógico inherentes al desarrollo de toda teoría formal.

Sin embargo, sea que el académico decida emprender la publicación de una teoría completa, sea que publique un reporte de resultados de un experimento secundario, deberá convencer al lector académico de la validez de la posición adoptada. Así pues, la persuasión se produce siempre en

los discursos técnicos, matemáticos, jurídicos o físicos. Este aspecto retórico del discurso académico es esencial pues de lo contrario el discurso no sería comprendido por la comunidad académica y no sería aceptado. Por ejemplo, un discurso académico debe estar exento de ambigüedades y esto es posible mediante el uso de un *lenguaje formal* y de una *terminología* especializada y unívoca (vea [Reflexiones sobre la terminología](#)).

La estructura global de un discurso académico suele tener tres secuencias principales : *introducción, desarrollo y conclusiones*. En la primera secuencia se suele mencionar la metodología usada, las fuentes y la tesis. Luego, en el desarrollo se procede al análisis de las derivaciones lógicas de la tesis y a la validación de dicha teoría. Finalmente, la última secuencia evalúa la veracidad o falsedad de la hipótesis, enuncia los corolarios de rigor e indica los problemas que han quedado pendientes. Estas son las tres partes de la estructura argumentativa más tradicional, y aunque el discurso no necesariamente demuestre una tesis, el uso del modelo argumentativo suele ser suficiente para convencer al lector de que se la ha demostrado. En este sentido un discurso académico se asemeja a un discurso literario.

4.1.- Argumentación y demostración

Los discursos pueden o no enfatizar la demostración. La decisión responderá a la estrategia que decida el autor para desarrollar su argumentación. Así, un científico buscará que predomine en sus discursos el rigor lógico de la *demostración* antes que la efectividad persuasiva de la *argumentación*, mientras que un publicista actuará a la inversa. Los mejores autores de ensayos buscan balancear la lógica y la retórica en sus discursos.

En el terreno de la *lógica formal* se trabaja con *proposiciones*, cuyo carácter de variable que puede asumir distintos valores generalmente se representa con las letras "p", "q" y siguientes. En cambio, en la *argumentación*, llamamos *argumento* a una afirmación explícita del discurso y *presupuesto* a una afirmación implícita.

Lo normal es que los *argumentos* sean expresables mediante *proposiciones*. Los argumentos son relevantes para persuadir y demostrar, mientras que las proposiciones son afirmaciones importantes para la estructura lógica del discurso. De hecho, una proposición puede expresar una verdad y no convencer a nadie. Su potencia persuasiva dependerá de cómo sea presentada, es decir, de su uso en tanto argumento. A su vez, un argumento puede convencer a todos, pero no por ello puede ser formulado como proposición o ser probada su verdad. Ahora bien, muchas veces es conveniente desnudar la estructura lógica de un discurso argumentativo para refutarlo o aceptarlo, si lo leemos; o escribirlo de modo que sea aceptado si lo estamos creando. En estos casos, es conveniente escribir las oraciones del texto como proposiciones, clasificarlas en argumentos o presupuestos y finalmente establecer las conexiones entre ellas.

4.2.- Estructura lógica del texto : demostración

La estructura lógica del texto refiere a la organización de los argumentos en el texto en función de los prestigiosos modelos formales del pensamiento elaborados por la lógica. En rigor, los textos no tienen estructura lógica, pues ésta es propia de la demostración formal, no de la argumentación en lenguaje común. Sin embargo, los textos argumentativos suelen organizarse como si tuviesen estructura lógica debido a que la lógica es un lenguaje formal con leyes precisas dentro de su ámbito de operaciones, y a todos gusta la idea de ser rigurosos. Sin embargo, el lenguaje cotidiano no se rige por las exactas leyes del cálculo de proposiciones, sino por la ambigüedad de las palabras en las circunstancias en que son usadas, razón por la cual, el uso de los modelos de la lógica formal en los discursos argumentativos no es sino una estrategia persuasiva que no garantiza la verdad del razonamiento.

La estructura lógica del texto puede ser mejor comprendida si se la enfoca como "estructura retórica" - es decir, como discurso - compuesta de argumentos cuasi lógicos. Para evidenciar el modelo lógico formal imitado - o simulado - por el texto, el lector debe descubrir las ideas principales del texto, de las secuencias y de los párrafos; los conectores lógicos que mejor describen las relaciones entre ellos; y finalmente, escribir formalizadamente el resultado.

4.3.- Estructura retórica del texto : argumentación

La estructura retórica del texto refiere a la organización de los argumentos y a los modos de presentarlos en función del propósito del discurso. A esta organización y a estos modos se les llama "argumentación".

La estructura retórica está fuertemente ligada a las partes del discurso y a las distintas estructuras textuales que lo componen; es decir, por un lado, las condiciones de la producción convencional y del consumo convencional del texto (esquema discursivo); y por otro lado, la división del *texto* en las *secuencias* que lo componen, los *párrafos* que conforman secuencias y las *oraciones* de los párrafos. El texto se descompone de estas unidades y, si está bien construido, se debe reconocer el propósito de cada una dentro de la argumentación general del discurso.

La argumentación - y, por lo tanto, el el esquema discursivo, el discurso, el texto, las secuencias, párrafos y oraciones - debe ser susceptible de descripción a partir de la lectura del texto y de la determinación del esquema discursivo. Una vez que hemos aislado las proposiciones que componen la argumentación y los conectores que las enlazan se hará obvio que ninguna argumentación tiene una forma lógica en sentido estricto, sino que, en el mejor de los casos, simula la rigurosidad de la demostración lógica.

El texto tiene una idea principal, manifiesta en una oración llamada "tesis". Esta tesis suele estar en el primer párrafo o en uno de los primeros. Su propósito es enunciar la hipótesis que se busca demostrar o, dicho de otro modo, la conclusión del razonamiento. Por ejemplo, si la tesis es : *La redacción debe planificarse*, es recomendable que la oración de la tesis forme parte de un párrafo cuyo único propósito sea el de decir al lector cuál es la tesis.

Los párrafos del texto se agrupan en secuencias, cada una de las cuales cumple un rol dentro de la argumentación. Las secuencias principales son la introducción, el desarrollo y la conclusión. Así, la *introducción* es una secuencia compuesta de uno o varios párrafos, lo que depende de la extensión que hayamos decidido para el trabajo y de la complejidad del contenido. El propósito de esta secuencia es presentar la tesis y, quizás, algunos datos adicionales como los antecedentes históricos, la importancia del asunto tratado o, inclusive, los motivos personales del autor. El *desarrollo* o cuerpo del trabajo es una secuencia normalmente dividida en varias subsecuencias. Cada una de estas últimas se compone, como las secuencias, de uno o varios párrafos. Cada subsecuencia debe girar en torno a un argumento que sirve para demostrar la tesis. A su vez, cada argumento o idea principal de la subsecuencia debe ser demostrado, por lo que se destinará un párrafo de la subsecuencia a cada nuevo argumento - o idea secundaria de la subsecuencia - que sirve para demostrar la veracidad del argumento de la secuencia mayor. También la *conclusión*, por las mismas razones, es una secuencia compuesta de uno o varios párrafos. El propósito de esta secuencia es evaluar el éxito o fracaso de la argumentación, presentar un resumen sucinto de ella y, quizás, añadir algunos datos adicionales como las repercusiones (en lenguaje matemático, los corolarios) y, si no se hubiese dicho en la introducción, los antecedentes históricos, la importancia del asunto tratado o los motivos personales del autor.

OBSERVE EL SIGUIENTE ESQUEMA :

- Secuencia introductoria :

- Párrafo 1 (reseña histórica):
- Oración temática: *la redacción usualmente es mal enseñada.*
- Párrafo 2 (presentación de la tesis):
- Tesis y oración temática: *la redacción debe planificarse.*
- Párrafo 3 (presentación de la metodología de trabajo):
- Oración temática: *el examen de los métodos tradicionales servirá para probar la tesis.*
- Secuencia de desarrollo :
 - Subsecuencia 1:
Argumento 1: *los medios masivos de comunicación desfavorecen la redacción.*
 - Párrafo 4:
 - Párrafo 5:
 - Subsecuencia 2:
Argumento 2: *la difusión de la oralidad perjudica el lenguaje escrito.*
 - Párrafo 6:
 - Párrafo 7:
 - Párrafo 8:
 - Subsecuencia 3:
Argumento 3: *Los libros de lecturas cortas, estilo "diccionario", van en contra del desarrollo de la capacidad de abstracción.*
 - Párrafo 9:
 - Párrafo 10:
- Secuencia de las conclusiones:
 - Párrafo 11:
 - Párrafo 12:

5.- Comparación del discurso académico y el discurso literario

Un discurso literario puede usar los esquemas discursivos factuales, esto es, puede simular las estructuras argumentativas como parte de su estrategia para guiar la interpretación. Por ejemplo, el cuento Pierre Menard, autor del Quijote de Borges usa la estructura del ensayo académico para construir un verosímil y reflexionar sobre la literatura y el lenguaje, pero también para ironizar el discurso del humanista académico. Por otro lado, en la era de las tecnocracias, los especialistas son considerados los dueños de conocimientos cada vez más especializados, lo que abre la posibilidad del engaño con fines políticos mediante el uso de los esquemas discursivos académicos para excluir o asombrar al ciudadano que no es especialista. Por ejemplo, en estos días se suele decir que los economistas, administradores y contadores saben cómo "gerenciar" el país, y que por tanto, nosotros, los ciudadanos comunes no podemos opinar sobre el programa económico. O vemos en la televisión a los ingenieros constructores de colegios que se caen y a los funcionarios públicos encargados de la supervisión de las obras responsabilizándose mutuamente... y ambos usan terminología especializada. O escuchamos explicaciones jurídicas, como la del domingo 22 de junio, en la que el profesor universitario, congresista y ministro de justicia, Sr. Hermosa, defendió en la televisión la destitución de los magistrados del Tribunal Constitucional pero nunca mencionó el argumento principal de sus contrarios, esto es, la aplicación del principio del control difuso para declarar inaplicable la ley de la segunda reelección del Sr. A. Fujimori (el periodista N. Lúcar reveladoramente tampoco mencionó el argumento).

Es bastante obvio que el discurso factual en general, y académico en particular, es distinto del literario pues las condiciones de su producción material están determinadas por un mercado de conocimientos fuertemente reglamentado, mientras que el discurso literario se disgrega en una cantidad enorme de circuitos culturales y económicos paralelos. Si el desarrollo histórico del discurso literario está dominado por el principio de renovación y conservación constante, el del discurso académico es predominantemente conservador. Esto quiere decir que los esquemas discursivos académicos permanecen más o menos iguales a lo largo de las décadas, no así los esquemas discursivos literarios. Por otra parte, el discurso literario puede usar y transgredir

esquemas discursivos no ficcionales fácilmente, pero no el discurso académico. Este, más bien, proporciona esquemas discursivos que pueden ser usados con fines extra-académicos. Estas diferencias no alcanzan a borrar el hecho de que ambos tipos de discurso tienen un carácter retórico que proviene de la necesidad de ser verosímiles y de persuadir, aún cuando la persuasión tenga distintos móviles.

En Ficción y dicción, Genette examina si el discurso narrativo factual tiene las mismas propiedades -orden, velocidad, frecuencia, modo y voz- que el discurso narrativo ficcional y llega a las siguientes conclusiones:

El orden de los eventos no es estrictamente cronológico, sino que el relato presenta una versión que dice ser el orden. Es propio tanto del discurso literario como del factual. Ningún narrador, ni en ni fuera de la literatura, puede conservar un orden riguroso en la cronología; así, nada impide ni al discurso literario ni al factual el uso de analepsis y prolepsis. Se puede hacer una comparación entre el orden de la historia y el orden del relato sólo si se dispone de información sobre la sucesión temporal de los hechos fuera del mismo relato. Por otra parte, el relato acrónico es el que no indica ni directamente (indicación verbal) ni indirectamente (inferencia) el orden de los eventos. La velocidad del relato refiere a que, en el relato, hay aceleraciones, aminoraciones, elipsis o detenciones regidas por la ley de la economía y la importancia del evento. Aunque se usa tanto en el discurso factual como en el ficcional, introduce un poco de ficcionalización. La frecuencia es la aceleración del relato por silepsis identificadora de acontecimientos postulados como relativamente semejantes. En el discurso narrativo factual y ficcional se utilizan fenómenos de aceleración como el relato iterativo, mediante silepsis, en donde de una sola vez, se dice algo que se repite en distintas ocasiones. Orden, velocidad y frecuencia refieren a la estructura de los eventos relatados o a su mayor o menor especificación en el discurso, y son posibles tanto el discurso narrativo ficcional como en el factual.

El modo refiere al acceso a la subjetividad del personaje. El discurso literario instituye naturalmente ese acceso, mientras que en el discurso narrativo factual es infrecuente, tal vez porque éste debe justificar los hechos con fuentes verdaderas. Los modos de la focalización son tres: en primer lugar, la focalización interna, producida cuando el relato toma el punto de vista de un personaje. Los indicios de su presencia son los verbos de sentimiento y de pensamiento atribuidos a terceros, el monólogo interior y el estilo indirecto libre. En segundo lugar, la focalización externa, caracterizada porque no hay incursión en la subjetividad de los personajes, sino comunicación de sus hechos y gestos vistos desde afuera y sin explicación alguna. Finalmente, la focalización cero, o de punto de vista variable, caracterizada por la introducción sucesiva y a voluntad en el pensamiento de los personajes. Es propio del narrador omnisciente.

5.5.-

Voz

¿Quién habla? Los tipos de voces usuales son:

- | | | | | | | | |
|----|---------------------------------|-----------|--------|----------|--------|---------|------------|
| a) | | | | | | | |
| - | Narración | ulterior: | relato | de | hechos | Tiempo | |
| - | Narración | anterior: | | profecía | o | pasados | |
| - | Narración simultánea: reportaje | | | | | | predicción |

b)

Persona

- Narración heterodiegética: el narrador no es un personaje. Gramaticalmente el relato está en 3ª persona.
- Narración homodiegética: el narrador sí es un personaje de la historia, por lo cual sus actos de habla son, en la ficción, tan serios como los de cualquier otro personaje. Gramaticalmente, el relato está en 1ª persona.

c)

- Narración diegética

Narración

Nivel
metadieética

Autor y narrador (REVISAR)

a) Autor-narrador extradiegético: relato (en 1er grado) producido por un autor-narrador que no interviene en el relato.

b) Autor-narrador intradiegético: relato producido por un autor-narrador que sí interviene en el relato.

Relaciones entre narrador, autor y personaje :

La propuesta de Genette es que lo propio del discurso factual es el compromiso de veracidad que se establece entre el autor y las aserciones del narrador (A=N); mientras que lo del discurso literario es la diferenciación entre autor y narrador (A¹ N). La relación Autor-Narrador (A-N) es una relación pragmática en virtud de la cual el autor se compromete con sus aserciones narrativas. La evidencia de esta relación es difícil de hallar. En cambio, la relación Narrador-Personaje (N-P) es una relación lingüística; es decir, entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; y la evidencia de esta relación suele ser gramatical pues el relato asume la 1ª persona singular. Finalmente, la relación Autor-Personaje (A-P) es una relación jurídica en virtud de la cual el autor se hace responsable de los actos de su personaje. La evidencia de esta relación suele ser semántica pues, onomásticamente, el autor y el personaje llevan el mismo nombre.

Autor-Narrador (r. pragmática)	Narrador-Personaje (r. lingüística)	Autor-Personaje (r. jurídica)	Ejemplo
A = N discurso factual	N = P Narrador homodiegético	A = P Autobiografía canónica	
		A ¹ P	
	N ¹ P Narrador heterodiegético	A = P Autobiografía en 3ª persona	
		A ¹ P Relato histórico Biografía	
A ¹ N discurso literario	N = P Narrador homodiegético	A = P	
		A ¹ P Autobiografía ficcional	
	N ¹ P Narrador heterodiegético	A = P	
		A ¹ P Autobiografía ficcional	

Veamos, en el cuadro, algunas combinaciones :

a) Autobiografía canónica: el autor se compromete con sus aseveraciones narrativas debido a que debe relatar la "verdad" de su vida, asume que el personaje que lleva su nombre es él mismo e identifica gramaticalmente al narrador con el personaje que lleva su nombre.

b) Relato histórico: el autor se compromete con sus aseveraciones narrativas pues debe relatar hechos, se diferencia de los personajes en tanto se asume como instancia observadora de dichos hechos. La misma razón, la distancia de la objetividad, obliga a la distinción entre el narrador-historiador y los personajes involucrados en los hechos relatados.

c) Ficción homodiegética: el autor no está obligado a relatar la verdad, por lo que se distancia del narrador y de los personajes. Por otra parte, en este tipo de ficción, el narrador y uno de los personajes pueden identificarse lingüísticamente.

d) Ficción heterodiegética: en tanto ficción, no es posible identificar al autor con el narrador ni al autor con un personaje. A diferencia del caso (c), el narrador y uno de los personajes no pueden identificarse lingüísticamente.

e) Autobiografía heterodiegética: por un lado, no todos los indicios de ficcionalidad son de índole narratológica pues existen también marcas paratextuales en la cubierta o en la portada. Por otro lado, los procedimientos de ficcionalización se han difundido en los relatos factuales (reportaje o investigación periodística) y, es justamente la existencia de esos intercambios recíprocos lo que indica que debe haber diferencia dentro del régimen narrativo entre ficción y no ficción. La ficción es la simulación de aseveraciones no ficcionales y en ella hay indicios de ficcionalidad que, sin embargo, no le son exclusivos pues los relatos factuales puede utilizarlos.

Quedan pendientes dos tipologías de discursos : por un lado, una de las distintas clases de discursos literarios, por otro lado, una de las clases de discursos académicos.